Sobre creación y teoría de la imagen
PRIMAVERA 2021

CONCRETA 17

Laura Vallés Vílchez
Sonoridades en las fronteras del cuerpo
EDITORIAL / PÁG. 02

Ursula K. Le Guin
Teoría de la bolsa de la ficción
TRADUCCIONES / PÁG. 06

Néstor García
Yet Material Labor
INSERTO / PÁG. 12

Yael Davids en conversación con Laura Vallés Vílchez
«Una es siempre plural»
INTERCAMBIO / PÁG. 14

Jon Mikel Euba
Ama la literalidad
CONTEXTO / PÁG. 30

Andrea Soto Calderón
Imaginación material
CÚMULO / PÁG. 48

Marina Vishmidt
Cuerpos en el espacio. En los extremos de la vulnerabilidad
CONTEXTO / PÁG. 50

Paula Pérez-Rodríguez
ESPAÑ A B C D E EEEEEL ERROR SEMÁNTICO DEL ESTADO
MATERIALES / PÁG. 80

Jorge Satorre
Chamarra negra, sudadera gris
CARPETA / PÁG. 88

María Salgado en conversación con María Montero Sierra
«manteneos a distancia de voz»
INTERCAMBIO / PÁG. 112

Lara García Díaz
Encarnar los umbrales desde el tartamudeo minoritario
CONTEXTO / PÁG. 126

Irene Blanco-Fuente, Miguel Ángel López-Sáez y Lucas Platero
Máscarillas, cams apagadas, plumas y voces
ENTREACTO / PÁG. 140

Álex Martín Rod
Volverse objetos. La dimensión háptica de los afectos
MATERIALES / PÁG. 148

ISSN: 2254-9757 10€

Dirección editorial:
Laura Vallés Vílchez

Editora asociada Concreta Textos:
Julia Castelló

Editor asociado En Línea:
Jorge Van den Eynde

Equipo asesor 2021:
Tania Adam
Hasan G. López
Pablo Lafuente
Enric Mira
Víctor del Río
Bárbara Rodríguez Muñoz
Pedro G. Romero

Responsable de desarrollo:
Pep Benlloch

Distribución y publicidad:
Ester Pegueroles

Diseño y maquetación:
Jaume Marco

Imagen portada:
Jorge Satorre, *Chamarra negra, sudadera gris*, 2020.
Cortesía del artista

Traducciones:
Jorge Van den Eynde
Cuerpos en el espacio. En los extremos de la vulnerabilidad
(Marina Vishmidt)

Sofía Dourron y Laura Vallés Vílchez
Teoría de la bolsa de la ficción
(Ursula K. Le Guin)

Fotomecánica:
Sichet, S.L.

Editorial Concreta
info@editorialconcreta.org

www.editorialconcreta.org
www.instagram.com/editorialconcreta
ww.facebook.com/EditorialConcreta
www.twitter.com/EdConcreta

Con la colaboración de:

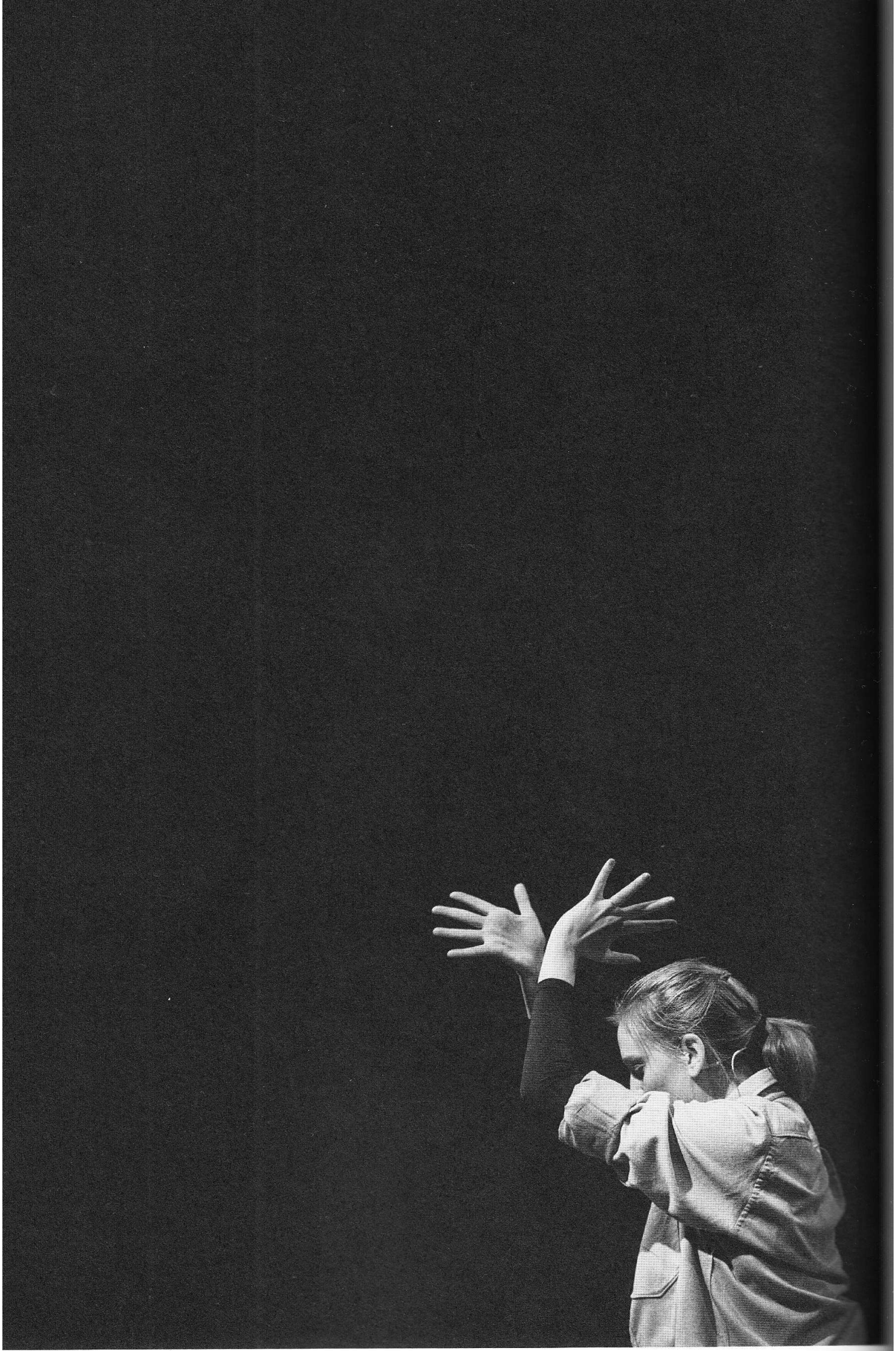
GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

màster en fotografia
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

www.masterfotografia.es

Depósito Legal: CS699-2016
ISSN: 2254-9757



«manteneos a distancia de voz»

María Salgado en conversación con María Montero Sierra

María Montero Sierra: María, eres poeta, a menudo presentas tu obra *performativa* en exposiciones y bienales en España e internacionalmente. Me gustaría pensar juntas sobre esta relación tan singular, tan poco explícitamente dibujada, entre la *performance* —entendida como práctica artística desde la segunda mitad del siglo XX— y la poesía. Tengo el recuerdo de haberte oído decir que a ti te llaman *performer*, pero que tú querrías también llamar poetas a varias *performers*, traerlas hacia la poesía. Te propongo que este «no exacto» enunciado sea nuestro hilo conductor.

Las autoras dialogan acerca de la singular relación entre poesía y *performance*, desde los sesenta hasta la actualidad, a través del trabajo de Gertrude Stein, Esther Ferrer, Alma Söderberg, Cecilia Vicuña y Fernanda Laguna.

María Salgado: Creo que siempre es interesante recordar que casi no ha existido poesía sin un decir oral o sin una relación multiforme con lo escrito. El poema fue oralizado durante más siglos de los que lleva encerrado en un libro. Hay un momento en el que la poesía se olvida de su performatividad. Toda la recuperación durante el «momento», que en mi investigación llamo «analírico», resulta explosiva y creo que su onda todavía nos contiene[1]. Para mí, la pregunta es, en términos de genealogía, ¿cuándo y por qué se olvida?, y en términos de práctica actual, ¿dónde y cómo retomamos?

MMS: En tu práctica, siguiendo también los predicamentos de tu análisis, trasvasas constantemente de la producción en libro a la oralidad, de la escritura a la *performance*.

MS: Yo hago un juego muy consciente entre esas instancias. Siempre me he reivindicado poeta en los contextos artísticos, que es un término que puede dar vergüenza por el pésimo estado de la idea y de la escena de poesía oficial. Pero lo hago por reivindicar que la poesía contiene todos los usos intensivos del lenguaje, también la *performance*. Esa es mi apuesta.

MMS: Como investigadora de la poesía española entre los años sesenta y ochenta has buscado esa definición que comentabas, «analírica», que vaya más allá de «poesía visual» y «poesía de vanguardia», más clásicas y generalistas. Con esta investigación has sacado del olvido a algunas voces y, también, has hecho posible una lectura que estreche las relaciones entre poetas, artistas visuales y *performers* de esas décadas.

MS: Mi tesis es una historia de la poesía que incluye objetos propios del campo del arte. Ahora tengo muy claro por qué esto es posible pero, al principio, cuando me planteé mezclar a Aníbal Núñez, Rogelio López Cuenca y ZAJ, me parecía imposible. Como el arte contemporáneo es un contexto de crítica más porosa y que recibe mejor las innovaciones, este gesto seguro no le sorprende nada. Pero el contexto crítico de la poesía oficial en España está muy lejos de poder incorporar a, por ejemplo, Isidoro Valcárcel Medina a una historia de la poesía. Mi sensación es que, en el mundo de

1 Salgado, María: *El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*, Akal, Madrid, 2022.

Alma Söderberg, *Deep Etude*, 2018.
Fotografía de Bea Borgers. Cortesía de la artista.

la poesía oficial, lo que yo hago directamente no se recibe o se coloca en la casilla de experimental, o ni siquiera ahí, porque tampoco se parece al experimental clásico.

MMS: ¿Dónde surge tu interés por la *performance*?

MS: Cuando empecé, leía un montón e iba a muchos recitales, pero muy pronto me di cuenta de que las cosas verbales que más me interesaban se estaban haciendo en otro lado. En Madrid, yo encontraba textos mucho más excitantes en el mundo de las escénicas contemporáneas y en el de la *performance* que en el literario. Y luego fui a Nueva York y me puse a estudiar las *performances* de los sesenta y setenta, y ahí estaban todas estas decisiones sobre el lenguaje que me resultaban muchísimo más vibrantes que las que se estaban tomando en aquellos libros y recitales... ¿Y por qué no podría yo pensar así desde la poesía?

MMS: Comienzas tu tesis con una cita de un texto de Gertrude Stein que primero ofreció como una conferencia —¿una *performance* quizás?— , «Composition as Explanation» (1925-1926). ¿Por qué este texto es tan importante?

MS: Con Stein me pasa una cosa: me parece infinita. Yo no sé cuántas veces he leído «Composition as Explanation». Lo primero que me fascinó es que era aparentemente un ensayo y que estaba escrito aparentemente en prosa, pero que, si te fijas, acaba dinamitando estas dos condiciones. La construcción de los argumentos está completamente pegada a la de las frases, de manera que el cambio de frases te permite ver cómo va cambiando el sentido en vivo y en directo. La verdad se establece como lingüísticamente, a la vista, no tapada por la retórica. Es como que verificas la idea en la forma. «By this I mean this»[2]. El texto hace lo que dice y dice lo que hace. Es apabullante, como toda la escritura de Stein.

MMS: A mí me parece una *performance* (ahora diríamos conferencia performativa). Lo escribe para decirlo, que es un acto en sí mismo.

MS: Claro, eso es increíble porque mientras lo vas diciendo, además, vas viendo cómo va pasando el tiempo. Sí, es una *performance*.

MMS: Stein reflexiona sobre la composición en poesía y también en las artes visuales, pero no menciona el teatro o la acción en vivo, aunque yo creo que este texto es premonitorio de nuestra concepción actual de *performance*. Por ejemplo, la repetición, el hacer y rehacer de nuevo los elementos, como objetos individuales que son y dejan de ser, que se componen y se descomponen.

MS: La repetición es muy importante en la obra de Stein. Me gusta esto que escribe:

> *A great many think that they know repetition when they see or hear it but do they. A great many think that they know confusion when they know or see or hear it but do they. A thing that seems very clear, seems very clear but is it. A thing that seems to be exactly the same thing may seem to be a repetition but is it*[3].

La repetición no es la réplica idéntica y exacta de una cosa, es otra cosa, es una variación. O sea, la segunda vez que aparece una frase, aunque parezca la misma, ya no es igual que la primera vez. Y no digamos la tercera o la décima. La frase va cambiando con el tiempo.

2 Stein, Gertrude: *Composition as an Explanation*, Hogarth Press, Oxford, 1926. Existe una traducción al castellano de José Luis Castillejo editada por Tusquets en 1974.

3 «Muchos piensan que reconocen la repetición cuando la ven u oyen pero acaso lo hacen. Muchos piensan que reconocen la confusión cuando la ven u oyen pero acaso lo hacen. Una cosa que parece muy clara, parece muy clara, pero acaso lo es. Una cosa que parece ser exactamente la misma cosa parecería una repetición pero acaso lo es». (traducción de María Salgado) Stein, Gertrude: «Portraits and Repetition», *Lectures in America*, Beacon Press, Boston, 1935, p. 173.

Stein pone esta condición de cambio temporal en la máxima tensión. También suele infiltrar variaciones de sonidos y posiciones de las palabras, y de las palabras mismas, que pueden ser más o menos perceptibles pero seguro hacen algo pasar. A ella se la parodiaba con el «a rose is a rose is a rose...», como si en esa cadena de repeticiones no estuvieran ocurriendo más cosas que la propia «rose» , por ejemplo el sonido de la forma verbal inglesa «arose». Ella realmente está moviendo el sentido al repetir, no está repitiendo idénticamente. En la obra de Stein puedes ver tu pensamiento pasar, o sea, puedes observar cómo se construye y cómo va cambiando en el tiempo.

MMS: Pienso en la idea del poso, como ese poso que va dejando esa palabra, ese significado en el receptor.

MS: De algún modo la poesía tiene que ver con repetir un trozo de la lengua en uso. La cadena del habla está circulando y como que la poeta la detiene un segundo, recorta un trocito y lo guarda, pero luego, cada vez que lo repite, el trocito cambia, porque está dentro de un poema, una composición, y luego una lectura. Cuando en «Composition...» Stein dice que «Everything is the same except composition and as the composition is different and always going to be different everything is not the same»[4], creo que describe esta posibilidad radical de cambio de sentido que algunos dispositivos textuales ofrecen para con las convenciones semánticas. Pero también creo que deja muy bien descrita la performatividad *queer* como variación y desvío de las convenciones sociales de género. Si todo lo que logramos ver se hace o se compone o se construye, eso que hacemos abre una diferencia en lo que hay idéntico a sí mismo, mueve esa identidad, no la deja reposar, vaya, que «lo mismo» se convierte en «no lo mismo», ¡en y con tan solo una frase! De manera que nuestro cuerpo o nuestro género esté sujeto a construcción. Nuestro cuerpo y nuestro género están sujetos a construcción no según ese punto de vista de que los eliges y te los compras, sino desde este punto de vista de la composición, del hacer y el inventar en contraste con un presente, con una época, con las normas de una época en un contexto y con las formas de salirse de ellas. Es una idea de forma que para mí salta claramente al ámbito de la vida, al de las formas de vida, y que, por eso, me parece que sigue vibrando mucho hoy en día.

MMS: Hemos visto ese hacerse de nuevo a partir de la palabra que va cambiando y ejercita nuestra vista, nuestro oído y su sentido. Hay otro tipo de repetición, por ejemplo, el de la obra *TATETITOTU* (2017) de Esther Ferrer. Pionera española de la *performance*, miembro del grupo ZAJ y activa desde la década de los sesenta, le dedicaste un ensayo a propósito de su retrospectiva en el Museo Reina Sofía que se centraba en este trabajo radiofónico y performático, que tuve el placer de *performar*[5]. En este caso, el mantra te mantiene activo para seguir andando y el andar te mantiene activo para seguir diciendo, y no son excluyentes. Se trata de una repetición como letanía sin significado.

MS: Otro olvido brutal de nuestra cultura es que la lengua está en el cuerpo. Incluso cuando lees en silencio un poema en un libro, tú tienes en la memoria del oído lo que has leído y escuchado antes, el tono de recitado de tu período histórico, por ejemplo. Cuando hablas, mueves varias partes del cuerpo, las cuerdas vocales, la boca, las manos, la respiración. Si

4 Todo es igual excepto la composición y como la composición es diferente va a ser siempre diferente, no todo es igual. Stein, Gertrude (1974): *Óp.cit.* p. 88.

5 Salgado, María: «Una acción. Un cuadro. Un piano», *Esther Ferrer. Todas las variaciones son validas incluida esta.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2017. La acción radiofónica *TATETITOTU* tuvo lugar el 23 de noviembre de 2017 en Madrid, dentro del programa Acciones que acompañaba a la exposición.

estás nerviosa, tu voz tiembla. Si eres tímida, bajas el volumen. Tu cuerpo impregna tu lengua. La *performance* de Esther Ferrer, como muchas otras que usan el lenguaje, recuperan del olvido la corporalidad de la acción lingüística. Por eso me interesó mucho cuando oí a la coreógrafa y *performer* Alma Söderberg contar que una de sus líneas de trabajo nació cuando decidió profundizar en la exploración de los sonidos vocales que a veces le salían al bailar.

MMS: El trabajo de Söderberg, afincada en Bélgica, es inusual incluso en el campo de la danza más expandida. Sola en escena, mantiene a una atrapada con un ejercicio que despierta la sonoridad del cuerpo. ¿En qué trabajo estás pensando de esta artista?

MS: Estoy pensando en *Deep Etude* (2019), que vi en el Reina Sofía[6], pero la historia de cómo llegó a trabajar con sonidos vocales y bucales sincronizados con los movimientos de baile nos la contó a las participantes del Coro Amateur de CA2M, en un taller que hicimos aquella misma semana. Que ciertos movimientos del cuerpo le invitaran a emitir algunos sonidos me parece una experiencia cercana a la de emitir *TATETITOTU* mientras caminas por la ciudad en la *performance* de Ferrer, en el sentido en que ambas *performances* no dividen los sentidos de la lengua y del sentido, digamos.

MMS: ¿Cómo se alían los sentidos en el trabajo de Söderberg?

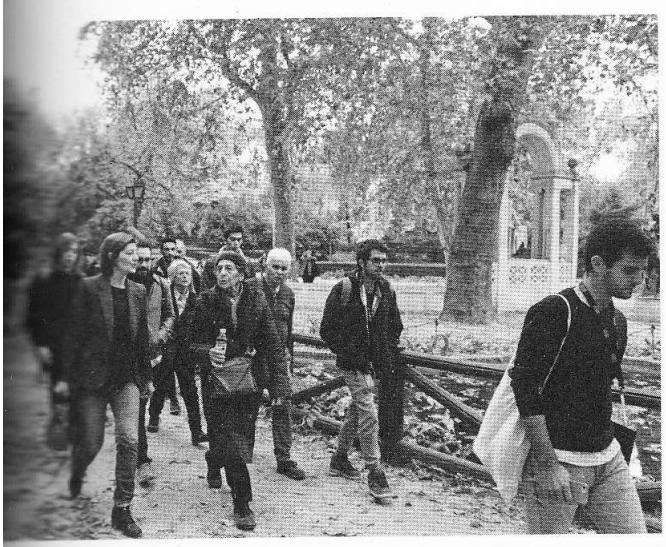
MS: A mí me parece que al usar su boca y su voz, su trabajo revincula los sentidos (el ojo, el oído y el cuerpo entero) de quienes atendemos a una *performance* de danza sin quizá esperar escuchar la voz de la *performer*. Esos sonidos ilègibles —incluso si no llegan a sonar, su potencialidad— nos despiertan el oído, lo conectan con el ojo de un modo complejo o compuesto —como la escritura lo hace—, y vuelven un poco más material el supuesto sentido que tendríamos que recuperar. Pienso en esta revinculación como parte del movimiento de las artes del siglo XX para recuperar un momento anterior a la escisión de los sentidos del cuerpo en la lectura, ese cierre logocéntrico que Barthes y Derrida dicen que empieza con el nacimiento del alfabeto fonético, de la letra como representación, de un sonido como representación de un sentido que no está. En *El Anti Edipo* (1985) de Deleuze y Guattari hay una cita muy bonita que señala cómo en ese momento «se produce un aplastamiento del triángulo mágico», «el ojo se pone a leer», «la voz ya no canta» y «la grafía ya no danza»[7].

MMS: En las piezas de Söderberg la danza se convierte en ritmo que es música, bien por el uso de sus palmas, bien dejando a su cuerpo expresarse con sonidos ilegibles o porque el gesto performático se materializa en escena. ¿Hay algo de analírica aquí?

MS: Claro. El estallido o el paso que defino como «analírico» sería este cambio de sonido general de y desde las artes verbales que se salen de cierta retórica del verso medido, sus tonalidades de recitado sedimentadas y su repertorio de metáforas y temas, etc., para hacer reaparecer la materialidad misma del lenguaje, su dimensión oral y aural. En definitiva, un montón de vías de trabajo estético que puedes llamar o no «poesía». Yo leo los sonidos bucales y vocales de *Deep Etude*, o la música en 4x4 de su proyecto *WOWAWIWA* (2014) —que no siempre lleva palabras como letra— en conjunto con todos esos «afueras del lenguaje» (el ruido, lo ilegible, el sinsentido) que se asocian a la poesía en general, y con la de las vanguardias en particular, con el dadá por ejemplo. Ese usar sonidos entre lo

6 Alma Söderberg, *Deep Etude* dentro de las jornadas Studio I comisariadas por Isabel de Naverán en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 17 de enero de 2019.

7 Deleuze, Gilles. Guattari, Félix: *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1985.



Esther Ferrer, *TATETITOTU*, El Retiro, Madrid, 2017.
Cortesía de la artista.

lingüístico y lo no-lingüístico no para transportar significados cerrados, sino para operar de otro modo con el sentido, rompe con esas ideas de lenguaje y protocolos de escritura del pasado. Por eso lo consideraría dentro del mapa «analírico».

MMS: Ya hemos descubierto directamente un trabajo, una artista, que podría venirse de la *performance* y la danza a la poesía.

MS: Yo la traería, yo la traería... Porque creo que su trabajo puede ser leído desde este lado, pero también porque me gusta mucho.

MMS: Hablas de cómo el lenguaje oral insufla a la poesía, cómo existen ciertos ritmos, ciertas frases o expresiones, que el poeta busca repetir, mimetizar. Pienso, por ejemplo, en tu muy significativo trabajo de *Hacía un ruido. Frases para un film político* (2014-2016)[8]. ¿Puedes explicar los usos orales de la cotidianidad que te interesan, aquellos que traes en tus obras?

MS: Me gusta mucho pensar en esta idea de que, como la lengua es de todas las personas, de partida es de nadie y de cualquiera, y que lo que hacemos las poetas básicamente es ir a escucharla, recortar un trozo, dejarlo grabado en un poema y, así, devolverla un poco cambiada al habla, a la lengua. La pregunta es cuánto de la costura del recorte dejas a la vista, cuánto la suavizas para que los versos del poema se parezcan entre sí y queden más armónicos. En *Hacía un ruido...* se ven muchísimo las costuras de las frases que recorté del *continuum* verbal, se ve mucho su materialidad. Hice esto muy a propósito porque en aquel momento me interesaba probar esta forma de *collage* radical, también porque me parecía que el tipo de frase que yo recolectaba —que era la de la política en presente continuo— ya tenía esta suciedad y minoría que yo quería conservar, esta con-

8 *Hacía un ruido* es el título de una investigación alrededor de la desobediencia colectiva del ciclo de revueltas de 2011, desarrollado por María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca entre 2014 y 2016; comprende el libro *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia, 2016; el álbum *Hacía un ruido*, Ruido Sisterhood, Madrid, 2015; y la pieza escénica *Hacía un ruido*, con la que entre 2014 y 2016 giraron por espacios *underground* (como Espacio Naranjo) y teatrales (como CDN Valle Inclán). En línea en: https://haciaunruido1.tumblr.com/creditos [Última consulta realizada el 10 de mayo de 2021].

fusión y belleza de lo político en aquel ciclo que arrancó en 2011. Creo que el libro está construido desde una posición utópica, pero en las frases que contiene se muestra también la parte reaccionaria de aquel momento, su colisión con la parte más avanzada del sueño del cambio. A mí me parecía relevante guardar todas aquellas frases. La forma de *Hacía un ruido...* también tiene que ver con un momento de explosión y proliferación de hablas en el espacio público. Yo quería hacer un libro que hablara de las revueltas de 2011 sin absorber estas hablas en una voz personal, sin representar, que era el gran mandato de la plaza: «no nos representan». El resultado puede parecer curioso porque, siendo un libro sobre todo basado en material oral, es uno de mis textos más difícilmente oralizables. Sin embargo, los textos que tengo hechos con un gradito menos de costura y uno más de escritura, digamos, son más fácilmente recitables. Pero esto tiene que ver con que el bucle de oralidad y escritura es así de indivisible, que una y otra dimensión no se separan nunca.

MMS: ¿Ha influido en tu trabajo posterior?

MS: Para mí el poner escucha en la oralidad ha supuesto ganar muchísimas sonoridades diferentes. Por ejemplo, la de la pieza *Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo,* de donde sale el verso que le da nombre a todo el proyecto de *Hacía un ruido* (libro, disco, obra escénica) es la historia de una tormenta gigante, que luego descubrimos que fue la tormenta más grande del siglo XX en España, contada por una mujer muy mayor de una aldea de la frontera de Galicia con Portugal. Ella cuenta que cuando tenía como unos seis años, una tarde que estaba cuidando de las vacas en un prado, oyó un ruido que venía de muy lejos, «como de Portugal», dice, porque está ahí justo en la frontera, y tuvo que salir corriendo para la casa, muerta de miedo. Para ella es una historia del fin del mundo, porque el cielo se puso negro y el ruido daba miedo. Entonces, yo lo que hice fue transcribir esas frases y cambiar solo unas palabritas, como por ejemplo «vacas» por «caos», «establos» por «cosas», «árboles» por «momentos», «terrible» por «hermoso», «firmamento» por «atrevimiento»... y dejar todo lo demás: «hacía un ruido como si fuera un mundo entero» o «empezamos a oír un ruido, un ruido que venía muy lejos, como de Portugal», etc.

Hacía un ruido entero se condensa en la versión performativa de esta pieza. La cosa era así: Fran MM Cabeza de Vaca[9] pinchaba el vinilo en el que teníamos grabada la voz de la mujer y lo iba deteniendo para que yo tomara esos fragmentos donde nos parábamos, copiando el tono y todo, y luego ya seguía yo contando la historia pero con alguna palabra cambiada. Entonces, la historia vieja se volvía nueva.

La historia que cuenta la mujer es potentísima en sí misma pero también por cómo la cuenta, por el material de su habla. Ella es una mujer muy mayor que tiene como lengua materna el gallego, pero que, cuando la fui a grabar, por cuestiones de diglosia, quiso contar la historia en castellano. Entonces es un castellano que tiene sus toques y giros sintácticos de gallego, además de esa narratividad del mundo rural.

Yo no hubiera podido escribir esa pieza de la nada... O sea, esa pieza suena así por de dónde viene, cómo está contada, el cuerpo mayor de la mujer, su idioma. La oralidad es un banco de ritmos verbales que cierto tipo de poesía —muy estrechado— se pierde, porque, en realidad, solo ocupa un

9 Desde 2012 María Salgado colabora con el compositor y músico Frán MM Cabeza de Vaca. Conjuntamente han desarrollado las zonas de investigación *Hacia un ruido* (2012-2016) y *Jinete Último Reino* (2017-), que comprenden obras escénicas, audios, publicaciones e instalaciones como *A la poesía la llama lengua A la lengua la llama continuidad...*, que actualmente se expone en la muestra colectiva *Komunikazio-inkomunikazioa* en Tabakalera, San Sebastián, 2021.

tono y un ritmo, que son los del poema hegemónico. Entonces, en ese sentido, claro, la oralidad para mí ha sido y es fundamental para no sonar igual que el poema oficial, digamos.

MMS: Cuando estás describiendo este trabajo, pienso: *performance*. Esos trabajos que existen solo en la cabeza de uno, en unas notas, instrucciones, pero no hay un guion al que referirse porque entonces no habría la oportunidad de que surja ese espacio y fervor performático, ese espacio en el presente, ese espacio que se construye y que se está componiendo.

MS: Sí, sí. En el ensayo que escribí sobre Esther Ferrer quise tratar sus partituras de *performance* como textos y ponerlas al lado de una idea de poema también como partitura de una acción y un habla. Pero es verdad también que el grado de fidelidad de la *performance* poética respecto al registro literal del poema escrito tiende a ser mayor que el que puedan tener muchas *performances* respecto a unas notas o marcas previas de, quizás, espacio y tiempo, y, bueno, la memoria de quienes estuvieron allí viéndolas.

MMS: ¿Se fija en ti la *performance*?

MS: Sí. Se fija en mí el texto. Por ejemplo, cuando volvimos a hacer en vivo *Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo* (cuando expusieron la pieza en *Colección XIX. Performance*[10], en el CA2M, después de un montón de tiempo sin hacerla), yo la hago sonar tal y como sonaba en 2014 o 2015. Pero es que esas palabras para mí ya vienen con el tono, el ritmo y la melodía. No me acuerdo del texto escrito: me acuerdo de todo a la vez. Es decir, obvio que se pueden dar los cambios propios de una situación concreta, pero cómo suena y se mueve el texto está todo unido en mi memoria.

MMS: En tus *performances* ahondas en los recursos de la oralidad, tonos, ritmos, entonaciones, acentos, así como en los usos de la mecánica. Pienso por ejemplo en tu trabajo *Lírica/3*, que presentaste primero en el MACBA, y que te invité a presentar dentro del ciclo de *performance Frecuencia Singular Plural* en CentroCentro. Allí usaste varios medios de reproducción (megáfono, 3 PA, altavoz autónomo, a capela) que también conformaban ese mensaje dicho y sus ecos. En el texto incorporabas canales de audio que venían dados por el uso de estos aparatos, pero también por la arquitectura del edificio, cuando te alejabas o acercabas del público diciendo un texto o cuando sonaba un audio desde una PA instalada en la tercera planta.

MS: Después de escribir *El momento analírico* empecé la investigación que llamo *Lírica* a partir de algunas ideas e intereses muy particulares, como por ejemplo ir al pasado del archivo poético, o cuestionar el tema de la voz del poeta y el poema. Para mí la lírica tiene mucho que ver con la transmisión, con cómo se transmiten los trozos de lengua que se puedan llamar así, sean poemas o canciones. Porque al final algunos de esos trozos han tenido una transmisión más extendida y exitosa, por así decir, que es para mí la que borra al autor, del todo o en parte; esos versos o letras o frases que como que te suenan, pero no sabes de dónde vienen. Vienen como de un fondo de lengua común, en el que se incluye el habla, la lengua en uso, pero también cierto uso de la literatura. En *Lírica/3* pongo un poco todo esto en movimiento, por ejemplo complicando un poco la voz de la poeta, que al cambiar de contenedor —de voz a capela a voz amplificada por micrófono

10 La exposición de los fondos de obra *performance* de la Colección CA2M y la Colección Fundación ARCO incluyó la instalación de la pieza audiotextual *Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo* y la *performance* en vivo. *Colección XIX. Performance* en el CA2M, Madrid, 2020-2021.

o por megáfono, de voz en vivo a voz grabada, de voz reproducida por altavoz a grabada y reproducida por megáfono— se ve afectada y cambia lo que la voz dice y lo que la voz te hace. Oírla desde distintos soportes creo que te permite pegarte y despegarte de sus efectos. Creo que muchas veces, en escena, la voz grabada tiene más aura que la voz en directo: la ausencia del cuerpo en directo puede generar más presencia incluso que el cuerpo de la *performer*. Poner todo esto en juego me gusta muchísimo en general y en particular en esa pieza. Cuando yo me voy alejando mientras digo a capela ese poema que contiene la frase de «manteneos a distancia de voz»...

MMS: También cuando te vas alejando hay todo un ejercicio físico.

MS: Esa *performance* la inventé en un momento en el que estaba volviendo a leer sobre las jarchas —formas de poema muy breve de origen oral incluidas en poemas escritos (moaxajas) del siglo XI y XII, de tema normalmente amoroso— y llego a esta idea de que uno de los grandes efectos líricos tiene que ver con que cuando tú lees un poema, la persona que lo ha escrito ya no está, igual que quien lo va a leer no está cuando tú lo escribes. Como en una grabación de voz. Entonces, siempre hay una ausencia y una presencia y una diferencia de tiempos. Por eso puede ser tan efectivo (y también tan nostálgico) el uso de deícticos como «aquí», «yo», «tú», porque su referencia se mueve en el momento de la recepción. Entonces, en *Lírica/3*, en un momento dado suena un audio con mi voz pregrabada diciendo cosas como «es raro porque yo no estoy ahí y vosotros no estáis aquí» o «ahora no existe, ahora es luego». También, la hora a la que escribí el texto, «Madrid hoy 13:56 2017» y luego digo la hora y fecha en que se leerá, «MACBA Plaza de los Ángeles hoy 14:05» o «CentroCentro hoy 28 de junio Stonewall day...» y un montón de frases más que juegan con este desplazamiento entre tiempos y espacios.

MMS: Y, ¿cuando construyes momentos de repetición de palabras o sonidos que amplías con los dispositivos mecánicos, piensas en el espectador de la *performance*? El texto de Gertrude Stein enuncia que la composición la hace el receptor, mientras está allí, viéndote. Está desafiando todo el ejercicio compositivo clásico del artista, del *performer*, del poeta.

MS: Creo muchísimo en el papel de quien escucha. A mí me gusta pensar en mi trabajo como una especie de caja de resonancia de una serie de repeticiones que van de libro a libro y de pieza a pieza activando la memoria. Pienso que hay una memoria que funciona por debajo de la memoria: no es que te acuerdes literalmente, pero como que te suena porque está en el mundo, en el soporte que sea. En *Lírica/3* hay un montón de detalles así, muy sutiles, como estas frasecitas libremente traducidas y versionadas de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot: «¿te acuerdas de algo? ¿sabes algo? / me acuerdo de nada, no sé nada / viste algo? nada, no vi nada»[11]. Si te fijas, son frases que perfectamente podrían pasar por comunes o casi comunes. Voy dejando muchas repeticiones y variaciones que yo creo que luego claramente hacen algo en la memoria.

MMS: En este sentido, el trabajo de Cecilia Vicuña me parece desafiante. No es solo poeta, *performer* y pintora, hace películas, acepta y trabaja desde estos medios por separado y al unísono, y revindica una reconexión indígena con la naturaleza, con aquello que nos rodea. Nos hace escuchar

11 Traducción de María Salgado. El texto original dice: «Do / You know nothing? / Do you see nothing? Do you remember / Nothing?». Eliot, T. S.: *The Waste Land, The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*, Ed. Jahan Ramazani, Richard Ellmann, y Robert O'Clair, Norton, Nueva York y Londres, 2003.

Cecilia Vicuña, fotograma de *El veroír comenzó*, 2019.

atentamente sus murmullos, cánticos, ruidos, inclusiones de muchas palabras de otras lenguas, a veces recuperadas o reinventadas pero que a veces no está segura de cómo pronunciarlas porque han dejado de escucharse durante siglos.

MS: Sí, total. Pero es que ella se mide con escalas milenarias, más que arqueológicas... Escalas geológicas, naturales. Creo también que es una gran médium, es una gran *performer*. Cómo sostiene su escucha, su manera de estar en escena: no le pesa el tiempo, no se le hace largo. Vicuña es muy valiente.

MMS: Vicuña parece convertir esas palabras, murmullos y cánticos en rituales.

MS: En la poesía contemporánea occidental no es tan frecuente entrar en la espiritualidad como entra Vicuña. Creo que ella lo hace y, a la vez, con su *performance* desacraliza la idea de poema como algo cerrado, único, fijo. Lo vuelve una cosa que puede variar según la situación y cómo lo recibes.

MMS: Esa parte performática, *ritualistic*, de médium, es algo que toca directamente esa interconexión poesía-*performance* de la que hablamos.

MS: Pero por eso también me interesa mucho la posición humorística de Vicuña, y la ligereza que a veces toma para abordar una empresa tan enorme como la de ir a idiomas que no conoces y/o que ya no se usan (que es algo que, por otro lado, debería definir lo que la poesía puede hacer). Me gustan esos momentos de sus *performances* en que se cambia

de un tono solemne a uno humorístico. Esa capacidad de hacer el corte para entrar y salir de la absorción. Esas mezclas me encantan. Además de que, evidentemente, ella ha hecho una investigación muy profunda y valiosa en diferentes tradiciones poéticas que para un gran número de poetas son desconocidas. Por ejemplo, con Ernesto Livo-Grossman, editó *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009), que es un recopilatorio de poesía escrita en varias lenguas y modalidades de poema[12].

MMS: Sí, una investigación de décadas.

MS: Combinar todo ese saber y rigor con la intuición y la ligereza (de los materiales, del estar en escena), creo que es bien valiente respecto al peso de lo discursivo en el mundo académico y artístico. Esto me parece muy feminista. También cuando en *Saborami* (1973)[13], que es un libro que me encanta, ella mezcla frases y palabras del discurso socialista con frases y versos de tono más personal que de pronto cambian los pesos sin perder ninguna fuerza militante y emancipadora.

MMS: Ella atribuye un papel de mediación a la poesía. Pienso por un lado que desafía de alguna manera la idea de que la poesía recoge el habla que está en circulación y, al mismo tiempo, creo que Vicuña nos está invitando a oír un poco más atrás, más lejos, para entender esas otras sonoridades.

MS: Sí, yo creo que tiene mucho de lo que decías antes del papel de la recepción. El poema lo completa siempre quien lo recibe. Nunca sabremos qué dice un poema exactamente porque no dice una sola cosa y eso es una potencia muy fuerte, que nos da una gran libertad para reinventar el mundo, para viajar al pasado, para entender el presente...

MMS: Fernanda Laguna es una poeta argentina, artista visual, comisaria, activista—figura central de la escena creativa de Buenos Aires desde los noventa—, que tú mencionaste cuando armábamos esta conversación. Como con Vicuña, hay algo, naif, «amoroso», en el trabajo de Fernanda Laguna. Una parte importante de su trabajo es aparentemente adolescente en estética y temática, pero ambas, Vicuña y Laguna, son rompedoras en ese espacio «amoroso». ¿Se significa un hacer diferente de la voz de la poeta?

MS: De Fernanda estaría hablando un millón de horas. Lo amoroso, lo naif, lo cursi pueden describir así, rápidamente, lo que su trabajo parecería convocar. Es muy interesante pensar que la idea más extendida que hay de poesía es que la poesía es expresión de sentimientos y que, dentro de los sentimientos, en la cumbre está el amor. Entonces, por un lado, el amor sería el tema más normalizado de la poesía común, pero al mismo tiempo, según qué amor y según qué tipo de expresión tenga, el tema del amor puede a la vez ser el de menos valor literario, el más bajo y, por lo tanto, «femenino» y «adolescente». Fernanda toma el tema del amor, sí, pero también el tipo de expresividad más denostada por más cursi y por aparentemente ultraclara. Y aquí viene esta sospecha como de facilidad del poema de Fernanda, que de nuevo es una cualidad baja para la norma literaria, pero que, según yo lo veo, tampoco es aquí lo que parece. Porque a mí me parece que su escritura, su *composition*, es muy construida, pero como desde otro lado diferente a la de las vanguardias formalistas, desde otro tipo de decisiones y posición. Por

12 Vicuña, Cecilia. Livon Grosman, Ernesto: *The Oxford Book of Latin American Poetry*, Oxford University Press, Nueva York, 2009.

13 Vicuña, Cecilia: *Saborami*, Beau Geste Press, Londres, 1973. *Saborami* es un libro de artista, compuesto de poemas, dibujos y *collages* que Vicuña escribió como un diario durante su estancia Londres coincidiendo con el golpe de estado de Pinochet en Chile. No debe confundirse con la colección de poemas *Sabor a mí* que no llegó a publicarse antes de marchar a Londres y se haría décadas después con textos rescatados de 1965 al 1972, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2007.

ejemplo, en uno de sus primeras *plaquettes*, *Poesías* (1995), elige, por ejemplo, el título y tipografía más cursi para definir poemas como este que dice:

Xuxa, es hermosa
Su cabello es hermoso
y su boca dice cosas hermosas.
Yo creo en su corazón.
Xuxa es hermosa.

La frase «yo creo en su corazón» va a por todas en términos de tema y apariencia, pero luego está la brevedad radical, y esa repetición tan gustosa al final. Creo que la forma entera del poema y la de la *plaquette* misma toman una posición tan antiliteraria, tan antinormativa, que no tiene sentido medirlos desde esos mismos parámetros. Al romper los valores literarios y desmitificarlos, democratizan la escritura, pero no de la manera en que la democratiza la supuesta poesía ultrasentimental de expresión de tus sentimientos sin ninguna conciencia de forma, sino totalmente imitando el poema oficial. La poesía completa de Fernanda salió editada en Mansalva con el título de *Control o no control* (2012)[14], que yo creo que es un título muy bueno para el filo en el que se pone, y que, por otro lado, pone en tensión secciones de la poesía de tono más serio (y, por lo tanto, masculino). Entonces, creo que lo amoroso, en el caso de Fernanda Laguna, tiene un filo brutal, es verdaderamente innovador, como lo son las historias de chicas de Dalia Rosetti[15].

MMS: De Vicuña decías «eso es feminismo». Laguna acompaña esa «mascarada» más naif, adolescente, «amorosa» con un trabajo eminentemente feminista y activista.

MS: Me parece que ellas hacían estas texturas y tomaban esta posición justo antes de que el feminismo se volviera *mainstream*. Son como profetas. Reivindicar formas de lo bajo femenino o historias en que solo salgan chicas es una cosa que creo que ahora cabe bien, pero que antes era más marginal. En la última entrevista a Fernanda que he leído hace poco, dice: «si nosotras no llegamos a hacer Belleza y Felicidad hubiéramos desaparecido, porque la escena de la poesía era de hombres». Entonces, es también su esfuerzo editorial, curatorial, activista, el que genera un mundo o participa de la generación de un mundo que ahora hace que esa estética pueda estar más aceptada... y entonces haya que agitarla de nuevo.

MMS: Creo que su poesía es eminentemente escrita, no hablada, y su trabajo amplísimo no incluye *performances* aunque sí se enraíza en la protesta social.

MS: Bueno, yo no sé cómo son sus lecturas, porque nunca fui a una, pero en los poemas sí veo una dimensión de performatividad, en un sentido más amplio que el de la ejecución oral. O sea, creo que en los textos se nota que era una poesía que salía editada como fanzine o como publicación así pequeñita —fotocopias de cuadernos de muy pocas hojas—, que circulaba por un contexto concreto, lleno de personas reales que se conocen y que a veces aparecen mencionadas en los poemas. Entonces creo que hay un grado de performatividad en el sentido de que el poema hace como que puede hacer pasar cosas en ese mundo concreto de relaciones... Puede que ella no haga *performance* en el sentido ¿clásico?, pero creo que hay algo de su escritura que de verdad no se limita a las paredes del libro, sino que sale afuera. La propia inmediatez de que el fanzine o la *plaquette* salga mañana o cuando tú la quieras imprimir creo que también forma

14 Laguna, Fernanda: *Control o no control. Poemas 1999-2011*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.

15 Dalia Rosetti es el nombre con que Fernanda Laguna firma su obra narrativa: *Me encantaría que gustes de mí* (2006), *Dame pelota* (2009), *Sueños y pesadillas* (2016) y recientemente *El fuego entre nosotras* (2021).

parte de su obra. Fernanda ha revolucionado la poesía, yo creo que trayendo estrategias del arte que la poesía no tenía tan incorporadas.

MMS: ¿Dónde se encuentran, si es que se encuentran, su poesía *con* y *en* sus acciones (más políticas)?

MS: Creo que esta es una parte fundamental de su trabajo y que rompe un poco con nociones muy establecidas de lo que es o no es político. La política como tema no está en su obra, y sin embargo, creo que se ha inventado algunos de los dispositivos culturales más políticos de los noventa y dos miles. Belleza y Felicidad como galería y librería y como sistema de impresión en el que todo el mundo de una escena puede publicar, y es muy barato, y que forma parte de un *boom* de autogestión editorial, como Eloísa Cartonera, en cuyo arranque también estuvo ella. Todas estas editoriales vuelven el libro un objeto más accesible, por precio y por, no sé, materialidad menos solemne, y creo que así abren una posibilidad, que es la de que la poesía circule, esté viva, moviéndose. Que luego su uso no se vuelva masivo ya no sería problema de la poesía, sino de la sociedad... La escuela de arte que también se llama Belleza y Felicidad o el comedor social Comedor Gourmet, en Fiorito, que es una villa, yo los veo proyectos políticos gigantes[16]. Del comedor dice: «Nuestros platos se sirven decorados con perejil y morrón, etc., prestándosele especial atención a lo gustativo y lo visual. Porque, para alguien que no tiene para comer, el sabor vale y los platos también entran por los ojos» y también «el placer es un derecho de todos y todas»[17]. Me parece que muy poca gente hoy nombra el derecho a la belleza o al placer entre sus objetivos políticos. La belleza, el deseo, el placer, la necesidad de tener de esas cosas para poder liberarse un poco del orden. No sé, todas estas acciones me parece que mezclan de una manera muy radical lo concreto material (un morrón, una pancarta, una *plaquette*) con el derroche de imaginación de lo que podría ser el mundo (poesía y comida *gourmet* para todas las personas).

MMS: Quería terminar hablando de belleza. Belleza y Felicidad es el nombre de la galería, editorial, espacio alternativo que Laguna funda con la escritora Cecilia Pavón en 1999 en Buenos Aires y que fue centro neurálgico de la escena artística y literaria durante los dos mil. Por lo que he leído, fue un anticubo blanco, es decir, se adelantó a su tiempo, fue bello antes de poder ser reconocido. En su obra, Laguna habla de belleza en términos de liberación y renovación[18]. Y yo vuelvo al texto de Stein, que nos ha acompañado en esta conversación y en el que se enunciaba la incapacidad de percibir ni admirar la composición contemporánea porque su belleza se nos escapa, pero al final la belleza resurge y acaba por percibirse. A mí me parecía un término tan clásico que me daba sospecha, y más cuando hablamos de rupturas creativas. Pero tú lo has reivindicado. Quería terminar preguntándote, ¿dónde se encuentra la belleza en la conjunción entre «analírica» y *performances* en el ahora y en el futuro?

MS: Yo tenía el mismo reparo con el término que podrías tener tú *a priori*, pero cada vez me parece más evidente que esta aproximación es muy siglo XXI, nada que ver con la clásica. Y por eso me gusta mucho que sea Stein la que afirme que hay algo de la belleza que, cuando estás haciendo «lo nuevo», no va

16 En línea en: https://bellezayfelicidadfiorito.com/es/portfolio-items/comedor-gourmet/ [Última consulta realizada el 10 de mayo de 2021].

17 *Ibídem.*

18 En revista *Nau*, 27 de octubre de 2018, en línea en: http://naupoesia.com/2018/10/27/comedor-gourmet/ [Última consulta realizada el 10 de mayo de 2021].

María Salgado, *Lírica/3*, 2017. *Performance* en *Frencuencia Singular Plural*, CentroCentro, Madrid, 2019. Fotografía de Galerna.

a ser reconocido, sino al revés. Va a ser considerado feo y molesto, como a ella le pasó, pero que llegará su momento de aceptación, como a ella también le pasó. Y creo que en el caso de Laguna y de Vicuña es evidente que ya hay una recepción muy amplia para la belleza de la obra de ambas que hace ciertas las frases de Stein, aunque los estilos de las tres no tengan nada que ver. Me gusta que no tengan nada que ver porque eso quiere decir que «lo nuevo» sigue moviéndose, que no se solidifica de generación en generación. Al mismo tiempo, yo creo que Fernanda, y creo que de otro modo Vicuña también, pero que ya sería mucho forzamiento meter a la pobre Stein también en esto, reivindican una belleza con minúscula, que también podrías llamar placer o reencantamiento o gusto, y una relación con lo vital que no sé si Alma Södeberg describiría como tal, pero que yo sí siento cuando veo sus piezas. Yo no sé muy bien de qué manera eso está en mis obras, si es que está, porque mi estilo es muy diferente al de ellas, pero sí sé que trabajo desde y alrededor del deseo, desde la idea de que «no se puede hacer una revolución que no se desea» (que creo que leí a Preciado), y un gusto en la selección y una atención a los materiales, aunque estos sean extraños. Un placer que se puede llamar belleza o puede llamarse lo que sea, pero que no me despega.